

Les artistes ayant aujourd'hui passé la quarantaine appartiennent peut-être à la dernière génération qui a débuté dans le monde de l'art sans savoir clairement ce qu'est un curateur. Une des raisons réside dans la multiplication récente des programmes d'études curatoriales et la multiplication subséquente de curateurs cherchant de plus en plus tôt des contacts avec les artistes. Une autre raison en est à rechercher dans la position des artistes eux-mêmes, dont la tâche et les compétences professionnelles, même dans le monde occidental, sont restées relativement floues jusqu'à très récemment, et dont les aspirations, tout comme les contextes de travail, ont été plutôt variés, parfois très éloignés des galeries et des institutions.

La relation entre artistes et curateurs est de toute façon structurellement asymétrique. Un artiste peut facilement travailler sans être au courant de ce que font les curateurs, tandis que le contraire est faux, car ce que font les artistes est bel et bien champ de recherche exclusif des curateurs. Ces derniers acquièrent leurs connaissances en visitant des expositions et en lisant des publications, mais surtout par un genre particulier de rencontres appelées « visites d'atelier ». Les visites d'atelier ont rarement lieu dans des ateliers, à moins que les artistes soient en résidence ou dans une école d'art où un atelier leur a été attribué, lequel se remplit artificiellement de leurs recherches confinées dans des limites spatio-temporelles. Et même quand l'artiste et le curateur se rencontrent dans l'atelier, la visite d'atelier est alors plutôt une « visite d'ordinateur portable ». Les ateliers ne sont pas des lieux d'exposition, et les gens n'entreposent pas trop de travaux dans un espace où

ils essaient de penser et de produire. Quand les artistes sont actifs, les œuvres sont exposées et quittent rapidement l'atelier, dès qu'elles sont achevées.

Pendant ces « visites d'ordinateur portable », l'artiste est obligé de faire un travail qui est essentiellement celui du curateur : expliquer les œuvres. Cet exercice peut être profondément humiliant et il est toujours plutôt difficile, car il force l'artiste à faire preuve d'une distance avec sa propre pratique, ce qui ne peut se faire sans un certain degré de schizophrénie. Et il y a aussi une disparité incroyable dans tout cela : pendant que l'artiste lutte avec le chaos de ses archives pour en faire une présentation cohérente à un inconnu, il ou elle ne penserait jamais à demander au curateur son C.V. ou une note d'intention, ou juste une description de ses axes de recherche.

Et même si l'artiste demandait au curateur une « visite d'ordinateur », quelque chose comme « pouvez-vous me montrer votre travail le plus récent ? », cela ne servirait à rien, car c'est toujours le curateur qui choisit l'artiste. C'est pourquoi l'artiste est condamné à une stratégie d'auto-promotion, à une attitude accueillante envers tout visiteur, à une ouverture générique aux propositions, ou au moins à faire preuve d'une certaine expertise dans l'art de la séduction.

Bien sûr, avec l'accumulation de ce genre de visites ou de courriels d'invitation à des expositions de groupe – quand les curateurs n'ont ni le temps ni l'argent pour rencontrer les artistes en personne – on devient plus vigilant sur la nécessité de « googleliser » les curateurs. Dès lors, des cartographies, avec toute la violence que ces représentations schématiques impliquent, commencent à prendre forme dans l'esprit des artistes : on identifie des familles, des groupes, des généalogies ou des typologies de curateurs. On peut alors découvrir que certains curateurs peuvent devenir des amis et qu'un dialogue

constant avec eux est une grande source d'inspiration. Quand ils ne sont pas animés par la compétitivité, dévorés de jalousie, mais sincèrement intéressés par ce que font les artistes, les curateurs peuvent être de merveilleux interlocuteurs, des conseillers avisés, de grands pourvoyeurs de références intéressantes, mais aussi des gens très frustrants. Parce que les rythmes de travail du commissariat d'exposition sont impitoyables : protégés (et réprimés) par les institutions ou abandonnés dans le Far West des professions indépendantes, les curateurs ont une immense obligation de résultats. C'est un grand luxe pour eux de pouvoir travailler sur un projet pendant le temps que le projet nécessite réellement, alors qu'un nombre incalculable d'autres activités s'entassent dans leur agenda. De l'enseignement aux voyages, de la recherche de fonds aux rendez-vous avec les artistes, de l'écriture à la direction de biennales, les curateurs ont toujours plein d'autres personnes à voir et ne peuvent pas passer trop de temps avec vous. Vous n'êtes qu'un nom dans la foule que compte leur liste de choses à faire et de gens à rencontrer – le programme d'un musée peut compter jusqu'à vingt ou plus expositions par an ; quelqu'un doit les planifier et, s'il n'y a pas d'échéances institutionnelles, le curateur doit alors inventer ses propres opportunités professionnelles à travers des dîners, des réunions ou Dieu sait quoi.

Est-ce que les curateurs ont une vie affective ? Une vie sexuelle ? Dorment-ils ? Ils se déplacent souvent là où leur travail les mène, comme des travailleurs migrants. S'ils sont vos voisins, ne vous y attachez surtout pas ! Les légendes courantes sur Hans Ulrich Obrist ne sont probablement rien d'autre que le symptôme de ce qui caractérise sa catégorie professionnelle. Elles ne tirent même pas leur origine de sa personnalité prétendument extravagante. Ce n'est pas un hasard si

son livre intitulé *A Brief History of Curating* commence par sa conversation avec Walter Hopps en 1996, dont l'introduction originale, publiée par *Artforum*, déclarait : « Nous découvrons son emploi du temps préféré (sa journée de travail commence peu avant le coucher du soleil et s'étire jusqu'aux premières heures du matin) et ses disparitions presque mythiques (sa nature insaisissable poussa les employés de la Corcoran Gallery à Washington DC, dont il fut directeur dans les années 1970, à faire des pastilles sur lesquelles on pouvait lire "Walter Hopps sera là dans 20 minutes"¹. »

Des relations idylliques entre artistes et curateurs, comme celle entre Cuauhtémoc Medina et Francis Alÿs, sont rares, presque impossibles à reproduire. C'est connu, tout de même, qu'après un certain nombre d'invitations envoyées par e-mail et de « visites d'ordinateur », la frustration s'intensifie. Au-delà de la question que l'on ne peut pas s'empêcher de poser – « et pourquoi donc me voulez-vous dans ce projet ? » – il y a des situations paradoxales d'incompréhension radicale : par exemple, quand le cartel d'une œuvre dans un musée est totalement faux, ou quand même pas la moindre instruction pour l'installation n'a été suivie, et que le fait de souligner cela est accueilli comme un excès de zèle inutile de la part de l'artiste. Les gens occupés font des erreurs et parfois ne réalisent pas combien d'attention aimante les artistes doivent mettre dans leurs œuvres pour les laisser partir et leur permettre d'engager un dialogue avec les œuvres d'autres artistes qu'ils ne connaissent même pas. Le curateur est un chef d'orchestre, quelqu'un qui murmure à l'oreille des œuvres d'art, un inventeur d'alchimies mais, comme tout parent d'une

¹ Hans Ulrich Obrist, *A Brief History of Curating*, Zürich et Dijon, JRP/Ringier et Les presses du réel, 2009, p. 10.

famille nombreuse et demandeuse, il ou elle peut aussi trouver qu'il est impossible de répondre aux demandes simultanées de toutes ces voix. Récemment, avec Ami Barak, nous avons involontairement dépassé la ligne de démarcation au sol d'un espace d'exposition et, coincés dans un passage étroit, nous avons découvert que deux néons de Bruce Nauman, montés sur des cadres pleins, étaient en fait à double face. Mais l'un des côtés avait été rendu invisible et inaccessible au public et, alors que nous nous tenions incrédules, admirant des mains et des pénis lumineux montant et descendant trop près d'un mur indifférent, nous avons été jetés dehors par un gardien outragé. Le curateur avait décidé que l'on ne pouvait voir qu'une face de ces œuvres. Il les avait mutilées afin de montrer autre chose... mais quoi ? Qu'est-ce qui l'avait décidé à punir ces deux néons, pour qu'une autre œuvre puisse avoir son propre espace ? Pouvait-il s'agir de notre propre travail, également présenté dans l'exposition, qui bénéficiait d'un accrochage approprié ? Il doit y avoir une brutalité inévitable inhérente aux politiques de *curating* qui a à voir avec l'espace et le temps, avec les violentes limites qu'impliquent ces deux facteurs pour le curateur, et qui sont exactement les éléments avec lesquels les artistes peuvent le plus jouer en les transformant à leur gré. Ce n'est pas seulement la brutalité du travail administratif avec ses dates butoirs et ses budgets serrés, ni celle de la nécessaire promiscuité et de l'incompatibilité avec les exigences des artistes. Être un curateur ne doit pas être un travail gratifiant.

Une fois que l'exposition s'est mise à chanter de toutes ses voix différentes, lorsque le spectateur entame un dialogue avec le champ énergétique que le curateur, d'une manière ou d'une autre, a créé, quiconque extérieur au monde de l'art lira seulement les noms des artistes et les titres des œuvres, et

oubliera complètement qu'il y a un auteur de cette proximité de couleurs et de sensations, un modérateur de ces intensités. Le curateur a en fait dû disparaître pour créer un champ de visibilité, et c'est sans doute la raison pour laquelle il ou elle est déjà dans un avion, en route vers son prochain projet.